

Csehy Zoltán

habilitált egyetemi docens

Comenius Egyetem BtK, Magyar Nyelv és Irodalom Tanszék, Pozsony

Az opera teste, a test operái

Testkonceptiók a kortárs operában – tipológiai vázlat

A paródiaként felmutatott operaklisék, kulisszák permanens tartozékai közé kell sorolnunk a negatív testképzeteket, melyek minduntalan felbukkannak részint a humoros, részint az averziós megközelítésekben. Az arisztokratikus és „természetellenes” műfajként elgondolt opera ténylegesen rendelkezik hagyományos értelemben vett manierista többlettel: referencialitása nem a valóságra, hanem a megcélózandó szépségre, tragikumra vagy komikumra irányul, s ezáltal eredendően metafikcióként működik. Épp ezért a test reprezentációja is a sokszoros tükörijáték és függetlenedési aktus keretei közt történik.

Fontos lehet továbbá annak a közhelyrendszernek a feltérképezése is, mely az előadó testi adottságainak karakterét célozza meg. Ha az operáról alkotott humoros-paródiaszerű képzetek és megfogalmazások populáris terepén pillantunk szét, számos „szellemes” blogon, honlapon könnyen találunk a test negatív vagy dehonesztáló karakterű megítélésére utaló nyomokat, például: „Az operáról annyit tud az átlagember, hogy abban kövér emberek szerelmesek egymásba és meghalnak, miközben mindenki fülsértően rikácsol valami idegen nyelven”.¹ A kövérség kiemelése, azaz a kevésbé esztétikus testkép mintegy előre is vetíti a műfaj sorsát s az averzió önkéntelenségét. A klisék karaktere ugyancsak elválaszthatatlan a testi adottságokra tett célzásoktól, például: „A Tenor az operák lúzere. Szerepe, hogy szereti a szopránt, aki érthetetlen okokból őt favorizálja a férfias, jóképű bariton ellenében. Ennek következménye általában tömeghalál.” Vagy: „A spinto tenor sorsa: kivégzés vagy öngyilkosság, esetleg bariton általi hátba/hasba szúrás. Kivételes esetben túlélheti az operát, de ilyenkor utálni fogja a közönség, mert az a szegény kis ötvenes, másfél mázsás cukorfalat gésa miatta halt meg!” A szoprán (teste) is megkapja a magáét, igaz, kissé fondorlatosabban: „A szoprán kedves, szerény, gyönyörű, vékony, csodásan játszik és épp mögöttem áll egy pisztollyal a kezében”. Vagy: „A germán drámai szoprán 10x tökösebb, mint a germán hőstenor, pedig csak nő”. Az operaközhelyek mára elválaszthatatlanná váltak a testkép minősítésétől, épp ezért, ha előadáscentrikus módon közelítjük meg a kérdést, célszerűnek beiktatni a fonikus és a látványtest fogalmát. A fonikus test elsősorban a fizikumtól, a vizualitástól elvonatkoztatható, hangokból felépített entitásként funkcionál, és a hangkultusz, illetve hangfétis hordozója lesz mintegy függetlenedve az előadó konkrét fizikai valóságától vagy testi vonzerejétől. Ezzel a tradícióval szemben a kortárs operában és zenedrámában látványosan felértékelődik a test mint látvány, mint önazonos vizuális konstrukció jelentősége, az igény szerinti zsírleszívós szerepazonosság. A látványtest térhódítása a fizikum kiemelése a show, a pop kultúra, a celeb-kultúra hatására az opera műfajába is beférközött, és nem pusztán a nőiesség- vagy férfiasságeszmény jelenkori paradigmáihoz való igazodásban, hanem a kukkoló jellegű megnyilvánulásokban is, pl. a beteg test, az intim testi folyamatok iránti fokozott érdeklődésben.

A látványtest diadalára csupán egyetlen példát emelnék ki: Zachary Stains esetét, aki 2006-ban Spoleto-ban gyakorlatilag meztelenül énekelte végig Hercules szerepét Antonio Vivaldi *Ercole su l' Termodonte* (1723) című operájában.² Stains férfiasan kisportolt teste nem epizodikus jelleggel volt meztelen, hanem szinte permanensen. Az opera szereplőinek kiválogatásában bevallottan szerepet játszottak a testi adottságok is. A görög Hercules-vázaképek analógiájára megalkotott karakter megelevenedése alapvetően vetetett fel pár művészetpoétikai kérdést is: lehet-e heroikus a pucér test? Robert Levine (é. n.) például a brutalitás és a szenzualizmus összhangjáról beszél, noha a fallikus elementumok jelenlétét túlzónak tartja. Vajon totális metaforává alakítható-e a test, illetve a test fizikai jelenléte? Kiiktatható-e a vágy jelenléte a látvány erotikumából? És ki kell-e iktatni egyáltalán? Ha a kritikai és a populáris reakciókat vesszük alapul, világossá válik az a meghökkenés is, mely a meztelen férfitest látványát (elsősorban a férfiközönség számára) még mindig kétségbeejtően zavarónak tartja, s így a burkolt homofóbia vagy az önanonosság labilitásától, a vágy mozgékonyosságától való félelem önkéntelen elutasítási koncepciókat hív létre. Ez a szociológiailag is szignifikáns tradicionalizmus a vizualitás evidenciájának sokkját képtelen átlényegíteni, s a konzervatív tudatban szinte kiköveteli a hang és a test elválasztásának igényét. A fonikus test kényelme és absztrakt vágykeltő munkája itt már nincs meg: a vizuálisan megjelenített test tökéletesen illik a karakterhez, Zachary Stains és Hercules teste egyivású, eszményi összhangot képez. A hangfetisizmus mégis kiköveteli magának a rendezői koncepció, s ezáltal a zavarba ejtően szép test eliminálását s megbélyegzését. A „gayismo” bélyege a szubkulturális esztétikai ízlésvilágába betonozza a másik testére irányuló érzékinek tűnő pillantást. Nem hiába mondja Sabine Fellner (2013, 12–13. o.), hogy „a férfiaknak el kell titkolniuk a másira irányuló pillantást, mert az a vágy jele lehet.” Ugyanakkor: „A férfiaságot a nézés definiálja, a nőiséget pedig az, hogy nézik.”

A test reprezentációja és performanciája azonban nem csak a klasszikus vagy az elfeledett művekkel kibővített repertoár szempontjából vált az 1990-es évektől fokozottan jelentékkennyé, de a test és testiség mint operatéma is számos artikulációban mutatkozik. Ezeket a tematikus energiáknak alárendelt koncepciókat a legcélszerűbben a posztstrukturalista alapokból kiindulva a vizualitás technikáit kódoló nyelvként vagy alakzatként érdemes leírni. Az alábbi tipológia természetesen nem végérvényes, csupán megkísérli megragadni a legfőbb testkonstrukciók irányulásait.

A szinekdochikus test

Eötvös Péter *Paradise Reloaded (Lilith)* című operájának (magyarországi bemutatójáról lásd például: Csehy, 2014, 19. o.) szinekdochikus testkonceptiója a testrészből (oldalbor-da) lett test önállóságának és a matériaként felfogott teremtésanyag hiányának dinamikáján alapszik. Éva nem képes teljességgel önálló entitásként létezni, hiszen maga is Ádám része, annak a hiánynak (a hiányzó bordának) a megtestesülése, mely a férfitest örök velejárója. A szerelem tehát a nárcisztikus hiány költészetévé válik: a férfi teljességének, egészének helyreállítására irányuló érthetetlen vággyá. Ádám észre sem veszi a magjáért ügyködő, önálló testű Lilithet, ő csak Évával, vagyis önmagával foglalkozik. Még Lilith múltat firtató kérdésére sem válaszol, emlékei mintha törődtek volna. A „nem emlékszel rám?” kérdés wagneri kérdés marad (lásd Trisztán és Izolda esetét a bájitallal), s nem ez az egyetlen analóg helyzet, melyben a 19. századi zenedráma elemei felbukkannak: Lilith időnként például valósággal Kundryként (Parsifal) viselkedik. Eötvös számára jelentékeny kihívás a létdrámával való szembenézés patetizmusa, melyet rendkívüli leleménnyel számol fel, főként a drámai és zenei analógiák megidézésében rejlő leleplezésekkel. A létezés mozgatórugói, illetve a kifejezés sémái egyek és ugyanazok. Az opera alapszer-

kezete Madách *Az ember tragédiája* című művét idézi, de a létrehozott mintázat egészen másmilyen: a teremtnak itt nincs heroizmusa, sőt, igazi fényei sincsenek, ráadásul a gonosz sem igazán gonosz, s az „apokrif” Lucifer inkább intellektuális vitapartner az Úrnak, mintsem a sátáni megtestesülés maga. Lilith mondja ki az opera egyik központi gondolatát, hogy Isten egyik legnagyobb fondorlata épp az, hogy képes elhíttetni magáról, hogy nem is létezik. Ebben a létező nemlétezésben vagy nem létező létezésben van kiszabva a földi léttér maga is. Lucifer nem tudatosítja, hogy Lilith minden szempontból előnyben van: Lilith ugyanis, akárcsak Ádám és Éva is földi lények, míg Lucifer égi entitás, aki nem a porból jön, ezért nem nézheti másként a majdani, az örökkévalóság egészébe kiszabott időkerettel beillesztett létezést, mint felülről. Épp ezért az ő szeme a nagy rendező szeme, az Úr szemével azonos szem. Ebben a sémaazonosságban különleges szerepet játszik az emberi test: a borda hiánya és a borda életre kelése mellett Ádám spermája játssza a kulcsszerepet. A teremtnés helyét a szaporítás veszi át s a kreatúra-lét helyét a testi valóság létszorongatottsággal terhes tapasztalata. Farkas Zoltán (2014) felhívja a figyelmet arra a zenei mnemoteknikus mankóra is, mely a szereplők nevének hangtestét írja bele minduntalan a darab zenei szövetébe (Ádám, A–D, Éva, E–A, Gott – G). Ezek a testbe íródások az ironia megkonstruálásában is rendkívül hatékonyak tudnak maradni, például: „Mily találó ironia az is, hogy az alácsukló hamis szeretetmotívumot az E–A, azaz Éva nevének zenei hangjai hordozzák.” (Farkas, 2014) A test hangzasképletté válása és azonosulása a zenei identitással valósággal megtöbbszörözi a jelenlét és a cselekvés értelmezéslehetőségeit.

Az Eötvös-opera is rendelkezik futurisztikus és disztópiákba illő dimenziókkal, ám a rész–egész viszonylat radikalizmusát a legszigorúbb logikával Michael Nyman (2002) *Facing Goya* című operája viszi a végletekig. A központi téma a test részegységéből rekonstruálható (vagy / és) újrateremthető zsenialitás. Robert Worby – az opera kísértőfüzetében olvasható – bevezetője szerint a darab a manifesztáció és a felfedés, illetve leleplezés dinamikáján alapszik. Ez a kontrasztív rendszer valóban kisülésekben gazdag feszültségteret hoz létre. Az opera fináléjában a klónozott Goya saját koponyája darabkáit szedegeti össze. A test ekkor szembesül igazán önmaga megismételhetőségével, miközben az önazonossága kérdésesebb, mint valaha. Nyman a testtudományok pszeudotudományos idealizmusából indít: az ideális teremtmény fizikai paramétereinek meghatározására kidolgozott koponyamérés-tan ugyanolyan fontos lesz, mint a Franz Joseph Gall nevével fémjelzett frenológia, mely az eszményítő paraméter-konstelláció felállítása mellett erőteljes szelekciós jegyeket is hordoz. A 27 szerv (úgynevezett dudor), mely az agyat alkotja, olyan összmunkára képes, mely kiadja magát az identitást konstruáló személységjegyeket (a ragadozó ösztöntől a költői tehetségig). Az eugenetika még tovább lép: az ideális teremtmény kitenyészthetősége, esetleges kollektív fajisága érdekli, a klónozás pedig a teremtmény megismételhetőségével kísérletezik, egy új szociokulturális téridő-dimenzióba telepíthető és aktiválható entitással. A test ideologikus átszabásának koncepciói olyan történeti-szociológiai sémarendszert rajzolnak ki az opera mögé, mely világossá teszi az ellenszegülés vagy az elvakult koncepciók tragikumának gócpontjait is. A tudomány és a művészet összejátszása csak a tudomány irányából érkező impulzusként hathat („a ma művészei a tudósok” – éneklék a darab egy hangsúlyos helyén), ugyanis a holisztikus világkép racionálisnak álcázott irracionalizmusa igényli a rítust és a misztikus tudás romantikus képzeteit. A művészet nem lép fel tudományos igénnyel: a művészeti tudás mégis a test tudása marad, miközben a testet alaposabban ismerő (ál)tudományok lényege épp a testről szóló diskurzus világos alapokra való helyezéséről szól. A mérési adatokon vagy a rész izolálásán alapuló konstrukció konkrét jelöltjeit is kitermeli, ám a feltárt struktúra interpretálása átlátszóan széttartó, s alapjaiban kérdőjelezi meg a kutatási tárgy létjogosultságát. „Minden tudományban léteznek mindentudók, anélkül, hogy bármit is megtanultak volna” – mondja a művész testét jelképező Goya. Az opera ket-

tós idealizálása e tendenciákra épít: a tudós egzaktuság és a művészi kiismerhetetlenség fétiseire. Az egzakt konfrontációra is sor kerül: az első antropometrikus laboratórium atyja, Francis Galton (1822–1911) természetesen ideális koponyával rendelkezik, s így viszonyítási alapot képez például Goya adottságainak megítéléséhez. Ebben a struktúrában sarkítva a művészet egzisztenciája válik létkérdéssé: „Ön megtiszteltetésnek venné, ha számúznék saját képzeletéből?” – kérdezi a klónozott Goya teste az öt újateremtő tudósoktól. Nyman operája a művészet misztifikált titok-pillanatainak egyedisége mellett érvel romantikus eszközökkel, még akkor is, ha egy tökéletesen technokrata művészet ideáját is kialakítja. A minimalista zenei nyelv radikalizmusa is ehhez az ideához társul: feltűnő és tudatos az a technika, ahogy a zene eláll a szavakban rejlő drámai kifejezés felvállalásától, önálló életet él és szinte függetlenedik a mondanivaló súlyozásától vagy hagyományos kiélezésétől. Az önálló és önjáró hangzásvilág széttartása, a hagyományos operai szerepartikulációktól való idegenkedése a kommunikáció kudarcának lenyomata is lesz. A szelektív szaporodás ideája könnyen állítható párhuzamba a szelektív zenei szaporítás minimalista gesztusával. A szexualitás és a végső soron ráépülő kultúra halála és vége nem azért kiábrándító, mert a gyönyörkonstrukciók technikai-érzelmi leválasztása ne lenne lehetséges a szaporodás folyamatáról, hanem mert megszabadul a devianciától, a különlegesség provokációjától, mely a művészet lételeme. Nyman Goyája világossá teszi: nincs átörököthető zsenialitás, nem ismétlődik meg és nem lokalizálható az érte felelős biológiai „tény”, a művészet útja nem követhető nyomon testi folyamatok feltérképezésével. A klasszikus operastruktúra, a változékony melodikusság épp ezért válik Goya szólamának fontos elemévé.

A tárgytest

A tárgytest témakörébe sorolható kortárs operák a test fétisizálásából indulnak ki: a test csak részint tekinthető egy önkonstruálási folyamat részének, lényegében mások „igényeinek” rendelődik alá, ezért az önmegvalósítás és az öndestrukció dinamikája mozgatja.

A nőiség (vagy férfiasság) katakretikusan elgondolt kategória lesz, a nyelvi-konvencióra irányul és nem elsősorban a referencialításra. Olyan imaginárius jelöltet hoz létre, mely a másik vágyából építkezik, miközben elszakad tulajdonképeni testi realitásától.

A tárgytest témakörébe sorolható kortárs operák a test fétisizálásából indulnak ki: a test csak részint tekinthető egy önkonstruálási folyamat részének, lényegében mások „igényeinek” rendelődik alá, ezért az önmegvalósítás és az öndestrukció dinamikája mozgatja. A nőiség (vagy férfiasság) katakretikusan elgondolt kategória lesz, a nyelvi-konvencióra irányul és nem elsősorban a referencialításra. Olyan imaginárius jelöltet hoz létre, mely a másik vágyából építkezik, miközben elszakad tulajdonképeni testi realitásától.

Turnage (2011) *Anna Nicole* című operája a portréoperák műfajába sorolható alkotás, mely Anna Nicole Smith (1967–2007) modell, Playmate, színésznő, sztriptíz táncos pályáját követi nyomon. Az önpusztítás művészeteként is felfogható nőkép fokozatosan fordul át a „nő” paródiájává, s lesz ily módon az operadiva alternatívája is. Turnage ragyogóan sejteti, hogy a celeb kultúra, a médiauniverzum szépségkultusza és szépségipara, de még a pornó klisérendszere sem idegen a klasszikus opera klisérendszerétől.

A mellplasztika, a show, az érdekházasság, a narkózis, a szórakoztatóipar és a bulvár elemeiből összerakott test valóban realizálódik fizikai értelemben is, és pillanatnyi tündöklése sikeres a társadalmi térben is. Ez a deklasszált diva-lét a sztiptizáncosnőből lett milliomosfeleségig ívelő pálya csúcspontja, melynek tragikuma szinte kezdettől borítékolható. Az antiintellektuális nézőpont a showműsorok folytonos kukkolótechnikájának perverziónak rögzíti az eseményeket: a rögzítést végző szem érzéketlensége azonnal kéjelgővé válik, mihelyt a performancia kerül előtérbe. A látás és a láttatás iróniája eredményezi a zenei nyelv eklektikus radikalizmusát is: a túljátszott gesztusokkal még a legmegátalkodottabb shownéző is tisztában van, ám ez a túlzáson alapuló nyelvhasználat (és a hatására generált pszichózis) fokozatosan válik otthonossá és nem egy esetben egyenesen vágyottá is. A tehetség vagy a különösség a nemmindennapiság betegesen felnagyított illúziója, az öndestrukció tökéletes terepe.

Thomas Adès (2005) 1995-ben bemutatott *Powder Her Face* című, filmszerűen felépített operája kifejezetten angol témát dolgoz fel: az arisztokrata réteg hipokrita prudériáját jeleníti meg a hatalom intézményszereinek tükrében. Már a cím is kettős jelentésű: a társadalmi, emberi látszat, a púder jelentőségét hangsúlyozza a valóság arcával szemben, miközben erőteljes, obszcén metafora is. Az előítéletekkel terhelt, ám szabados életű hercegnő modellje Margaret, Argyll hercegnője (1912–1993) volt, aki Ethel Margaret Whigham néven született. A hírhedt arisztokrata nevezetes férfitaló, mások szerint egyenesen nimfomániás volt. Első férje, az amerikai golfozó, Charles Sweeny nem tudta kordában tartani, szerelmi étvágyát már ekkor is számos más (gyakran közismert vagy kifejezetten magas társadalmi beosztású) szeretője elégítette ki. 1951. március 22-én hozzáment Argyll hercegéhez, Ian Douglas Campbellhez, akitől 1963-ban egy meglehetősen durva válóper során vált el. A bíróságon, mivel a férje hűtlenséggel vádolta, több kompromittáló polaroidfotót is bemutatottak: az egyik a hercegnő épp felláció közben volt látható (innen jött a zeneszerző ötlete, hogy megalkossa az opera leghírhedtebb áriáját, az úgynevezett fellációáriát). Az arctalan férfi kiléte azóta is bizonytalan. A hercegnő 1975-ben megírta emlékiratait *Forget Not* címmel. Az opera tehát nagyrészt valós eseményeken alapszik: az eladósodott hercegnőt valóban kitessékeltek London egyik legelegánsabb szállodájából, s gyerekeit egy pimlicói otthonban helyezték el. A darab zenei szövete meglehetősen összetett: Adès különösen érzékenyen képes szintetizálni látszatra különböző elemeket, módszerének sikere abban rejlik, hogy a populáris regiszterből származó alapanyagot sosem hatásvadász céllal emeli be művébe, hanem ahelyett, hogy a darab intellektuális összetettségéből engedne, inkább a legmagasabb szintre emeli a beépített panel zenei struktúráit. Az opera zenéjében felfedezhető Conlon Nancarrow poliritmikus megoldásainak, illetve Astor Piazzola tangóinak hatása, Kurt Weill világa, a foxtrott, a keringő és az angol partyk zenei univerzuma, de ellenpontnak ott van Sztravinszkij, Britten, a késői Ligeti György és kivált Alban Berg. Adès zenéje egyszerre analitikusan zárt és eklektikusan nyitott, elképesztően virtuóz, ahogy egyensúlyozni tud a tragikum és komikum határán, ahogy a groteszk mint zenei minőség megképződik. A leplezetlen szexualitás leplezetlen zenei elemekkel van bemutatva: mintha a hagyomány vetkőzne meztelenre, mintha a legkülönbélebb historikus testek keresnék egymás kegyeit. Az opera cselekménye sodró erejű, filmszerűen építkező, a nyelvi és zenei regiszterek változatosak (bíróság, szálloda, vidéki ház, interjú stb.). Meglepően izgalmas az is, hogy Adès egyes szerepeket összevont (ennek állítólag anyagi okai voltak), így például a herceg, a szállodaigazgató és a bíró egy és ugyanaz a személy, a pincér és a villanyszerelő is, illetve a szobalány és a herceg szeretője. Ez az összevonás újabb értelmezési kalandra csábít: a herceg bírása lehet egy olyan nőnek, akit ő maga is rendszeresen csal, s igazgatóként úgy penderíti ki a szállodából, ahogy a saját életéből iktatta ki? A villanyszerelő kigúnyolja azt a nőt, aki rendszeresen kielégíti? Adès kifejezetten kifinomult mestere a jellemábrázolásnak:

a hercegnőhöz társított hárfa a csillogás, az ékesség és az éteri, megbabonázó szépség kifejezője lesz.

A pusztán az alkalmi érzéki vágyaknak alárendelt testiség ilyen fokú ábrázolása, akár csak Turnage művénél, itt is elválaszthatatlan a bulvár sémarendszereitől. A mű ezért lehet a „Monica Lewinsky-generáció Don Giovannija”.³ Az eklektikus összhatás dramaturgiailag tudatos célirányossága eredményezi azt a folyamatot, mely egy antipatikus és képmutató ösztönlényből pusztán a zene varázslata révén teremt meg egy szájalomra méltó, tragikus hősnőt. Az átöltözés, a test és a személyes lét lecserélhetősége a játékon keresztül válik egzisztenciális tétek kifejezőjévé: az opera nyitóképében a villanyszerelő felölti a hercegnő ruháit, a szobalány kirúgsozza őt, majd parodisztikusan eljátsszák magát a „divát”. Amikor a kigúnyolt vendég betoppan, a paródia eredetije túlszárkányozza még akkor is, ha a hatalmi diskurzusban megkövetelt nyelv ennek ellenébe megy. A paródia ugyanis nem képes megjeleníteni az identifikáció tragikumát és méltóságát, ezért egészen egyszerűen életképtelenné válik a jelenet végére. A test mint látvány a helyettesítés aktusában megszügyenyül: a női test megsokszorozhatatlan. E folyamattal szemben sokkal fontosabbá válik a férfitest redukciója. Az opera egyik 1953-as jelene-tében, amikor II. Erzsébet koronázása miatt a szálloda zsúfolt, a hercegnő a hotelszo-bájában ejtőzik és elcsábítja a szobapincért, majd orális örömeiben részesíti. A pincér kezdetben húzódozik, félti az állását, végül mégis beadja a derekát. Amikor a hercegnő rákérdez, találkoztak-e már korábban, a pincér csak annyit mond: „Tavaly áprilisban, ugyanilyen körülmények között”. A péniszre redukált testtel szemben a hatalom testét jelképező hercegnő testének megismételhetősége lehetetlen.

A tükör- vagy skizoid test (adjekciós test)

A tükör- vagy skizoid test (adjekciós test) esetében a szembesülés radikalizmusa vagy nárcisztikus jellege dominál, illetve a két- vagy több alakú test szimultán jelenléte ész-lelhető.

Az énmegsokszorozódás, testtöblet, illetve az időfaktor áthágása zenei viszonylatban remekül kiaknázható.

Michael Van der AA (2011) *One* című multimédiális operája nem lineáris cselekmény-vezetésű: egy tudathasadásos nő jeleneik meg előttünk, aki egy különös sercegést pro-dukáló lámpával próbálja megvilágítani az arcát. Ez a sötétségből szabadulni vágyó arc az opera egyik vezérmotívuma marad. A nőt spirituális, önismereti kérdések kínozzák, illetve egy megfeszíthetetlen trauma képei villannak elénk. Minden tárgy (asztal, fűzet, vonalkahúzás, gyertyák, befőttesüvegek stb.) jelentőségteljessé válik, különösen akkor, amikor a videófelvételen megjelenik a nő idősebb változata, s hasonlóan cselekszik. A nő monológját trauma-elbeszélések szakítják meg, melyekhez a főszereplőnek is köze van: egy sötét erdő (a tudat) képei és hangjai elevenednek meg, egy kétségbeesett menekülés mozzanatai. A nő faágakat tördel méretre, majd befőttesüvegekben tárolja „emlékeit”. Mintha a rendezetlen természet vad burjánzását akarná megregulázni, miközben a trau-mát csak konzerválni képes, feloldására esély sincs. Tevékenységéről precíz „naplót” is vezet, melyben vonások jelölik az elvégzett munka mennyiségét. A videó és a színpadi történés élénk párbeszédet folytat egymással: a nő önmagával szembesülve még duettet is énekel saját elvesztett vagy vélt identitásával. Amikor az idősebb nő karcsontját hason-lón próbálja meg kettétörni, mint az ágakat, világossá válik a cselekvés metaforikus természetének testi aspektusa is. Az identitás többé helyreállíthatatlan, a trauma ereje szétforgácsolta az ént.

A megsokszorozódásra jó példa Harold Bloomenfeld (1997) *Seasons in Hell* című, 1996-ban bemutatott Rimbaud-operája. Az opera címe Rimbaud *Egy évad a pokolban*

című versciklusát idézi. „Le akarok leplezni minden misztériumot: a vallás vagy a természet titkait, a halált, a születést, a jövőt, a múltat, a világteremtés tanát, a semmit. Mester vagyok a szemfényvesztésben” – írja a költőseni *Éjjel a pokolban* című prózaversében (Rimbaud, 1981, 230. o.) (Kardos L. fordítása), s nagyjából ez az opera alapötlete, illetve bölcséleti végkicsengése is. Rimbaud-t három személy alakítja: az ifjút és az idősebbet egy-egy bariton, verseit pedig franciául egy szoprán szövegezte meg a darab egyes markáns pontjain. Ez a szoprán részint a költészet allegorikus figurája, részint az események szenvedélyes kommentátora, részint pedig maga a Rimbaud-szövegtest. Az események megállíthatatlan gyorsasággal pörögnek, töredezetten, mozaikszerűen adják ki az élet-pályát magát: Blumenfeld mintha filmre szánta volna a darabját. A hallgató csak kapkod, benyomások sokasága éri, és színpadkép nélkül helyenként nem érzi kellő súlyának egy-egy jelenet kidolgozását, vagy épp ellenkezőleg, egyes esetekben Blumenfeld megoldásai egyszerűen túlrómantizálnak vagy túldimenzionálnak hatnak (például az első felvonás vége). Blumenfeld operája tartalmilag kétségtelenül túlsúlyolt, zeneileg viszont kevésbé változékony. Két központi narratíva látszik kibontakozni: a Rimbaud–Verlaine viszony (a bemutatóról szóló recenziók kiemelik a szerző bátorságát a homoerotikus téma felvállalásáért), illetve Rimbaud betegségének és halálának tematikája. Rimbaud megosztása ifjabb és idősebb önmaga közt jó ötletnek bizonyul, és valóságos katalizátorként hat: a két én elbeszélése így az időben szabadon mozogva járhatja át, írhatja felül, vagy akár olthatja ki egymást. (Einojuhani Rautavaarától [2002] találni hasonló, talán sikeresebb megoldást *Alexis Kivi* című operájában.) A rövid dallamfrázisokat a zenekar energikus kitörései törlik meg, s ez leginkább az expresszionista és pointilista törekvésekkel rokonítja a művet. A test megoszlása zenei értelemben is megoszlások rendszerét indukálja.

A transzmutációs test

A testoperák egy különleges csoportját képezik azok a darabok, melyekben a test mint egy fogalom helyett álló metafora jelenik meg, nincs szó szerinti jelöltje, katakrézis jellegű.

Ugyancsak ide sorolhatjuk azokat a megoldásokat, melyek célja a virtuális (képzelt) testeken keresztül megszerezni a másik testét.

Nico Muhly *Two Boys* című operájában, melyet 2011-ben mutattak be (2013-ban a Met is műsorára tűzte) a virtuális test csábítása kerül előtérbe, miközben a hozzáadott test lényegében a másik testének megszerzésére irányuló képzet. A nyitó jelenetben detektívtörténetet bont ki: Anne Strawson, a detektív különösen nehéz ügyben nyomoz. A tizennégy éves Jake-et szíven szúrták, és azóta is eszméletlen. Minden jel arra vall, hogy a bűncselekményt a tizenhat éves Brian követte el. Brian azonban körömszakadtig tagad: azt állítja, interneten csalták törbe, és teljességgel ártatlan. Furcsa karakterekről kezd el beszélni: a tizennyolc éves, szépséges és dúsgazdag Rebeccáról, Jake lánytestvéréről, egy bizonyos Fiona néniről, aki egy nemzetközi kémhálózatnak dolgozik, illetve egy tébolyodott kertészről, akit Peternek hívnak, s akit Fiona bérnyílkosként használ. Muhly virtuális világa az operaértő számára különösen komikus, hiszen Benjamin Britten operapoétikáját idézi, nevezetesen *A csavar fordul egyet* című mű nyomait tartalmazza (White, 1978). Ami az ártatlanság pusztulásának poétikáját fetisizáló Britten számára még valósan elképzelhető történész volt, Muhly számára már csak virtuális dajkamese. Ugyanakkor ez a dajkamese még mindig képes tragikumot indukálni maga körül. Anne azt javasolja, hogy Brian hagyjon fel a maga nevetséges hazugságaival, és vallja be a tetét. Brian hajthatatlan marad, ragaszkodik a meséhez, a szimbolikus „hagyományhoz”. A detektív lefoglalja a fiú számítógépét a mit sem sejtő szülőktől, asszisztense pedig átnézi a fiú chat-szövegeit. A detektívnő mindeközben súlyosan beteg anyját gondozza.

Otthon megnézik azt a videót, melyet egy üzletközpont kamerája rögzített: meglepetten tapasztalja, hogy nincs evidens bizonyíték a támadóról. A kamera objektivitásának kérdése újabb poétikai dimenziót is bevon: az evidencia poétikusságát, a valóság értelmezhetőségének látszatjellegét. Brian a nő szemére veti, hogy gőze sincs a netről, majd előadja, hogy mennyire imádta a szexuálisan is nagyon merész Rebeccát, bármit megtett volna érte (még webcam-szex is történt „köztük”). A távoli, virtuális intimitás felszabadítja a testet: miközben Brian Rebecca előtt lecsupaszítja önmagát és szexuálisan kibontakozik, a látványt iskolatársa élvezi ki. A bevásárlóközpont objektív kamerája és a webcam-szex közben használt objektív kamera látásmódja látszatra azonos: az interperitáció azonban itt is, ott is problematikussá válik. A fiú és a virtuális szexpartner szinte belerokkant, amikor kiderült, hogy Rebeccát megerőszakolta és megölte a tébolyodott Peter, mert bátyjával, a számítógépszeni Jake-kel leleplezték egy nemzetközi kémhálózatot.

Anne meglátogatja Jake anyját kórában fekvő fia mellett a kórházban. A beszélgetésből kiderül, hogy Jake-nek valóban van Rebecca nevű nővére, ám a lány eltűnt. Fiona szintén létezik. Létező és nem létező, valós és vélt testekből nincs hiány: a valóságszimulációk láncolata koherens, egymás mellett létező „érvényes” narratívákat eredményez. A detektív nő ráébred: nem kizárt, hogy Brian igazat mond. Anna az irodában tölti a nap végét: álomszerűen megjelennek előtte a bizarr történet szereplői. Az opera egyik gyönyörűsége pontja ez a rész: az igazság letéteményese, megszállottja, a fantazmagóriák eloszlatója az irracionalitásban talál önmagára. Anne parancsot ad Fiona felkutatására, illetve Rebecca esetleges holttestének azonosítására valamelyik hullaházban. Az események felgöngyölítése tovább folyik: kiderül, hogy Jake meglátogatta Briant, menedéket keresett Fiona és Peter elől. Brian beengedte, s a helyzet odáig fajult, hogy még szexeltek (felláció) is. A virtuális webcam-élvezet Jake számára valósággá vált. Fiona azonban hatalmas összeget ajánlott fel Briannek, ha elteszi láb alól Jake-et. Brian ezt természetesen ellenezte. Anne agyában hirtelen megvillan, hogy magára hagyta beteg anyját, elképzei az idős nő halálát, ezért hazarohan. Otthon azonban az idős nő nagyon is elemében van: kioktatja lányát, hogy fogyjon le, vegyen fel normális ruhát, decens sminket, hiszen az élet álarcosból. És a detektív nőt épp ez az impulzus ébreszti rá a megoldásra: a hivatalba rohan, hogy bizonyítékot találjon elméletére, mely szerint az egész történetet Jake agyalta ki, és virtuális identitások megteremtésével csalta törbe, láncolta érzelmileg magához barátját és szerelmét, a heteró Briant. Miután ráébredt, hogy a fiú nem lehet soha az övé, az öngyilkosságba menekült, melyet gyilkosságnak álcázott, hogy így álljon bosszút, hogy sorsukat így kösse egybe. A Denis Cooper írásművészetére (kivált a chat-nyelven írt *The Slut*sra) emlékeztető opera tehát, ahogy a meleg operatradíciót kutató Wayne Koestenbaum nyilatkozta a *The New Inquiry*-nek: „egy fiatal meleg fiú metaforikus elveteléséről” szól (*Droitcour*, é. n.).

A szép test (látványának és közelségének) birtoklását teszi meg tárgyául Jonathan Dove (2008) *Sirensong* című operája is, noha kezdetlegesebb technikai körülmények között. Élhetünk-e egymás mellett anélkül, hogy a pusztán közös környezet azonnal ne alakítana ki valamilyen viszonyt akár a legspontánabb idegenség közepén is? Hogyan illeszti bele mások észrevétlenül saját egzisztenciájukba a mi létünket? Milyen szerepet játszunk vagy játszhatunk egy olyan darabban, melyről azt se tudjuk, hogy valójában miről szól?

Jonathan Dove *Sziréndal* című operájának is ez a lényegi tartalma, mely Gordon Honeycombe könyvében és Nick Dear librettóján alapszik. Davey Palmer matróz a *Navy News* című lapban válaszol egy Diana nevű fotómodell hirdetésére, akivel rendre érzéki töltetű szerelmesleveleket vált. Diana pazar hárfa-ostinatók közepette jelenik meg, a valóság és képzelet átjárhatóságában megnyilvánuló vágykivetülésként, ennek a hangulatnak igazi mestere. Az „édes semmiségek” nőjéből fokozatosan végzet asszonya válik, miközben Davey egyre több „édes semmiségtől” válik meg. Az „édes semmiségek” zenei

frázisa az opera egyik karakteralkotó motívuma lesz. A tapasztalatlan, a maga egynemű közegébe bezárt Davey számára Diana valóságos elérhetetlen szirénként, a férfivágyak zaklatott tengerén csábító misztikus hangként mutatkozik meg. Az opera mesteri módon képes lebegtetni ezt a többrétegű illúziót. Az imádott hang azonban a valóságban Jonathan Reedé: a szerző a látványos Odüsszeia-effektusok mellett nyilván elemeiben a Dávid és Jonathán mítoszt is játékba kívánta hozni. Jonathan Davey naiv érzelmeit a szexuális izzásig hergeli, ám fokozatosan apróbb ajándékokat csal ki állítólagos lánytestvére számára (a komikus csúcs talán az, amikor egy karkötő helyett mikrosütő vásárlására veszi rá), aki minden egyes randi alkalmából épp sorsdöntő fotózáson van, vagy más, halaszthatatlan elfoglaltság köti le. Davey tehát minduntalan Jonathannal randevúzik, noha folytonosan Diana hangját hallja. Dove mesterien jeleníti meg a levélírás aktusait: a zenei feszültség e részletekben mindig fokozó jellegű, és a már-már bekövetkező nemi aktus fiziológiáját kopirozza. Az ötödik jelenet a felgyülemlett erotikus feszültség levezetésének közvetlen megzenésítése: az angol operairodalom talán egyik legprovokatívabb jelenete Thomas Adès hírhedt fellációáriája mellett. Davey és Diana számos elképzelt jelenetekben találkoznak, ám a néző ezek fiktív voltát, vagyis azt, hogy minduntalan Davey vágyaiba lát, mindvégig csak sejtí. A kapcsolat másik nagy metaforarendszere a hajózás regiszteréhez kötődik: „Ez az a hely, ahol még nem jártam sosem, / az óceán feneké... / szívem örvényei...” – éneklí a nem túl intellektuális, de naiv esendőségében igencsak szeretetre méltó, magát szinte tragikus figurává kinövő Davey Dianának egy magát a romantikus valcer zenei karakterében megvalósító „fiktív” jelenetben. A zene idillikus édessége érzékelteti az álmovilág romantikus rózsaszínét, de Dove nagy erénye, hogy jól adagolja a patológikus és a tragikus is. Ráadásul az elfojtás kettős zenei karaktert nyer: Davey a homoszociális közegtől szenved, Reed a beállítottságától. Ha szabad illet mondani, Dove a zene egyik legnagyobb rétor: eszköztára bámulatosan illeszkedik a folytonos, szinte elviselhetetlenül érzékíve gerjesztett remény állapotának fenntartásába, mely az opera alaphangjává válik. Davey alakjának zenei-dramaturgiai tétje a naivitás és a vágy retorikájának elevenen tartása. Amikor a helyzet már-már tarthatatlanná válik, Jonathan azt hazudja, hogy Dianánál váratlanul rákbetegséget diagnosztizáltak: természetesen gégerákot, mivel a hang „integritása” csakis így őrizhető meg mind Davey álmaiban, mind pedig Jonathan terveiben. Az arc eltörlése, illetve az álomarc megőrzése is radikális: Davey fotó helyett erotikus levelet és egy bugyit kap az imádott „nőtől”, Jonathan viszont begyűjt egy fotót Daveyről, sőt Davey izmos teste zeneileg is megjelenik, amikor Jonathan fotózza őt, amint felmerül a tenger habja közül. Ráadásul Diana vágyképe is ott fürdözik sárga bikiniben. Látható (és még inkább hallható) az a csodás játék, mely a szirén jelképiségét különféle kontextusokba helyezve képes bemutatni az identitások és vágyak odüsszeiáját. A test egyszerre válik képpé és hanggá. Jonathan speciális kopogós jelbeszédet eszel ki, melynek segítségével a „szerelmesek” társalhatnak: ő Diana tolmácsává válik, s így szerepéből fakadóan valós érzelmeiről is beszélhet. Kétségtelen remeklés Jonathan alakjának kettős zenei nyelvezete: részint a csalóé, aki pénzt és ajándékokat sajtol ki a fiúból, részint a fiú érzéki kisugárzásában fürdőző „baráté”. Dove zenéjének egyik legmegkapóbb része a singapore-i jelenet, mely a gamelánmuzsika bűvöletében fogant: a keleties hangzás azonban Debussy és Ravel stilizált orientalizmusát idézi. A 12. jelenetben kialakuló együttes minden tekintetben csúcspont: öt hang összjátéka teremt ötféle lelkiállapotot és két határozottan elkülönülő szituációt. Davey intim beszélgetéseit Dianával a kormányos lehallgatja, jelentést tesz a kapitánynak, Daveyt viszont épp Jonathan törli kéjelegve szárazra, illetve fotózza a tengerparton. A Davey által nem észlelt valóság váddá válik: a felelősségre vonás elkerülhetetlen. Ez a jelenet zenei szempontból is igen hatásos, ami a katonai szigor szenvtelenességéből és a kitörő intimitás feszültségéből fakad.

Ha Dove zenéje nem lenne ilyen csodálatosan kidolgozott, azt mondanám, hogy e ponton, amikor Daveyt homoszexualitás vádjával el akarják távolítani öfelsége hadi-

tengerészetének kötelékéből, és előveszi Diana leveleit, a történet befejezhető is lenne, Jonathan letartóztatása már felesleges és szájbarágós adalék. Persze, az opera mindig több terhet visel el, mint a zenétlen dráma. Gyönyörű viszont a záró kép, mely zeneileg mintegy keretezi a darabot: a lelki összeroppanásból kigyógyuló Davey őrségben áll, Diana hangja pedig misztikusan zsong, csábít, kísért a szélben... A sziréntest mégiscsak létezik, hiszen a gondolat, a vágy is terem.

A khiasztikus test

A khiasztikus logika az elemek pontos cseréjén alapszik. A kortárs testoperák szem-szögéből nézve kivált két alakváltozatát érdemes szemügyre venni. Ha az önmagunkká alakított másik esetét vesszük alapul, akkor a szerepek tökéletesen szimmetrikus cseréje zajlik le, mint például Vajda Gergely (2012) *Barbie Blue* című vígoperájában. Az önmagunkkal helyettesített én esetében az ideális test örök formát nyer. Ide például a Dorian Gray-operák egyre népesebb családját sorolhatjuk (Lubica Čekovská: *Dorian Gray*, 2013, Thomas Agerfeldt: *The Picture of Dorian Gray*, 2013, Lowell Liebermann: *The Picture of Dorian Gray*, 1996).

Vajda műve értelmezhető Bartók *A kékszakállú herceg vára* című művére vonatkozó zenei allúziók nyomai mentén is, de Hindemith *Oda-vissza* című darabjának dinamikája is szóba jöhet. A szexi, de elhanyagolt újjazdag Barbie escort fiúkkal szórakozik. Amikor váratlanul hazatér a szexuálisan kiéhezett férj, Barbie a szeretőit a szekrénybe rejti. Férje közeledéséből akarva-akaratlanul is gúnyt űz. Egy hitvesi pofon után azonban megfordul a szituáció: a nő kisminkeli a férjet, majd ő pofozza fel, s immár férjként a női pozícióba kényszerítve felhánytorgatja neki a kicsapongást, kitárja a szekrényt, és a valóságból drámai látványszínházat csinál saját félrelépéséből. Az önmagunkká alakított másik pozíciója Vajda számára nem pusztán a komikum kiapadhatatlan forrása lesz, hanem mintegy demonstrációja annak is, hogy a teátrális életpózok magazin- és bulvármodelljében nincs tragikum, hogy a szexualitás csak a szolgáltatás egyik formája, a test elemi igényeire korlátozódik, hogy az opera klasszikus megcsalásos-leleplezős-gyilkolós jeleneteinek ebben a konstellációban nincs jelentősége. A tragédia vér nélkül vagy vérrel együtt a konformista kirakatlétben elveszett: az érzelmek mechanizálódásában esélye sincs az autentikus cselekvés kontrolálatlanságának. Az egyik bulvárhír azonos a másikkal: a történetek nem örvények, hanem csak a felszín megállíthatatlan gyöngyözései. Már a tragédiához sincs erőnk, kedvünk: a legjobb, ha minden marad a régiben. A másik testének megtapasztalása, az identitásátömlésztés és személyiségátáramoltatás, a belehelyezkedés komikus lehetősége a tehetetlenség csúcsa lesz, a test csak egy igénygóc, egy mások és önbecsülésünk számára fenntartott látszatszínház kelléke.

Nem lehet kérdéses, hogy Dorian Gray belépett a halhatatlan mítoszok sorába: története egyike lett az európai kultúra alaptörténeteinek. A gyönyörű fiú helyett a róla festett kép öregszik, változik, torzul, miközben az egykori ártatlan szépség a romlás és rombolás útjára lép, majd miután kénytelen szembeesülni saját lelkiismeretével vagy tudatalattijával, melynek kivételése nem más, mint a helyette öregedő festmény, és le akar számolni a képpel mint önmaga démoni oldalával, öngyilkosságot követ el. A festmény visszaváltozik a szépség hordozójává, a halott test pedig visszanyeri valós, az idő folyását helyreállító állagát és karakterét. A lelki betegségek közt is szerepel egy úgynevezett Dorian Gray-szindróma: a kozmetikumokat és egyéb fiatalító szereket mániásan alkalmazó, az örök ifjúság konzerválásában betegesen bízók orvosi megnevezésére használják. Az irodalmi Dorian Gray-szindróma legújabb remeke pedig Will Self (2011) *Dorian* című regénye, mely egyszerre Wilde-átirat és Wilde-aktualizáció: a fantasztikusan szellemes könyvben Baz Hallward konceptuális művész *Képcső-Narcissus* című installációja veszi

át az öregedő kép szerepét, a cselekmény pedig az 1980-as évek Londonjában játszódik az AIDS, a heroinfüggőség, a dekadens pusztulás és önpusztítás tragikomikusan teátrális és camp világában. A camp, ahogy Susan Sontag (1972) írja, esztétikai alapú viláértelmezés, a kifinomultságon, annak megstilizálásán, illetve eljátszásán alapszik, az esztétika uralmát jelenti a közerkölcs, a stílusét a tartalom, az iróniáét a tragédia fölött. A Dorian Gray-kultusz legújabb terméke Lubica Čekovská vadonatúj operája, melyet a Szlovák Nemzeti Színház mutatott be (a pozsonyi bemutatóról lásd: *Csehy*, 2013, 21. o.). Nem ez az első Dorian Gray-opera: hogy csak az utóbbi időkre fókuszáljunk, érdemes megemlíteni a dán Thomas Agerfeld Olesen-féle minimalista-eklektikus feldolgozást, melyet szintén 2013-ban mutattak be, vagy a 2011-ben színpadra vitt, kissé halványra sikerült amerikai, Jeffrey Brody-féle adaptációt. Lowell Liebermann amerikai zeneszerző és karmester 1996-os, érzéki és lélektanilag jól kidolgozott műve még mindig erősen tartja magát a Dorian-darabok közt, Hans Kox 1974-es alkotásából pedig remek cd-felvétel készült Philip Langridge-dzsel a címszerepben. Čekovská műve nem operatörténeti esemény: a zeneszerzőnő zenei nyelve ugyanakkor friss, energikus, árnyalt, sokfelé nyitott, a posztromantikus gesztusoktól az elektronikusan modifikált hangokon át a minimalizmusig minden megtalálható benne. Az eklektika képes szintézissé nemésülni, a zene iróniája, sziporkázó szellemessége adott, az előadás összhatása mégsem vált ki különösebb lelkesedést a nézőből. Ennek oka részint a librettó (Kate Pullinger műve) kiegyensúlyozatlansága, és főként a kevésbé innovatív rendezés. Nem hallgatható el az sem, hogy a zeneszerzőnő sokszor érezhetően biztonsági játékot játszik: nem meri megkockáztatni a saját hang nagyobb radikalizmusát, mintha minduntalan ott lebegne előtte a konzervatív operabarát rosszálló tekintete. E tekintetben elszakad tanáraitól és mestereitől, Thomas Adéstől vagy Harrison Birtwistle-től. A zenei elgondolás nem egy ponton elképesztően frappáns: a portré változása, öregedése zseniális módon egy változó-alakuló elektroakusztikus-effektusként megjelenített fiúkarra írt motívum, mely az öngyilkosság után visszatér eredeti állapotába. A látványtest ismét fonikus testté válik: a metafora megtestesül és állandó marad. Talán ezért hagyta el a szerző a kép és valóság tragikus visszarendeződésének effektusát az opera végéről. A camp humor elevenségét is sokszor érezni: a színházjelenet eltúlzott teátrálitása eleve olyan zenei megszólalásmódot nyer, mely mintegy előre jelzi a katasztrófát. Sibyl Vane öngyilkossága evidensen teátrális operaközhelyként jelenik meg (Gray végül is egy dráma zárójeleneteként éli meg a tragédiát, elmosva valóság és színpad határait), de Gray halála sem sikerül másmilyenre, mint közhelyesre. Ráadásul a mű Dorian Gray portréját üres keretként kezeli, mely mögé időnként odaáll a hús-vér főszereplő. A valóság és illúzió egybemosását ez érzékelteti, csak éppen a lényegi cserét nem jeleníti meg: az ürességgel vagy az önmagunkkal, netán az önmagunk ürességével való szembesülés nem azonos az időtlen szépség és a romlott, pusztuló, a lét idejébe zárt valóság démoni konfliktusával. A kép ugyanis a második felvonás elején már 18 év hátrányban van, és a valósághoz képest a helyzet egyre romlik. A történet fausti karaktere veszik el itt, illetve annak a kettős létnek a jelentéssége, mely a szubkulturális vagy a tiltott, bűnös vagy annak bélyegzett ösztönlét metaforájává vált. Itt nem tükörről van szó, hanem egyazon lét két más alakjáról: a szépség kisiklásáról, lelki leleplezéséről. A dekadens-szeccessziós szentenciák, élcek, szellemességek kavalkádja helyett a librettó egy-egy kipreparált litálatatos poént emel életmaximává, vezérgondolattá. A zene szerencsére itt is sokkal többre képes. Lord Henry mefisztói karaktere zenei szinten plasztikusabb, mint verbálisan, s így van ez Mrs. Leaf vagy a madám démoni-komikus alakjával is. „Az érzékek révén kigyógyítani a lelket, s a léleknek köszönhetően kigyógyítani az érzékeinket” – énekli ki Dorian a harmadik felvonás elején életszemlélete vezéreszméjét. A darab érzékisége a zenében ragyogóan manifesztálódik, a bordély és ópiumbarlang nemi ambivalenciái túl könnyen megadják magukat a zenének. A török fiú jelenete viszont litálat: egyszerre mutatja az érzékiség és egzo-

tikum kiszolgáltatottságát, a felszabaduló elfojtott ösztön kitörésének energiáit és a játék kéjes agresszióját. Aki csak pár kockát vagy pillanatot is látott Matthew Bourne Dorian Gray-balettjéből, érzékelheti, mennyi potenciális, a tragikomikumig fokozható érzékiség rejlik a tárgyban. Thomas Agerfeld Olesen talán ezért osztotta Dorian szerepét kontra-tenor énekesre.

Természetesen tisztában vagyok vele, hogy az itt vázolt tipológia nem általános érvényű, és nem is teljességre törekvő. A test pozicionálásának mindössze öt lehetséges variánsát villantottam fel, illetve különítettem el. Ezek a diskurzusok is világosan jelzik, hogy a mai opera testképei változatosabbak és tudatosabban konstruáltabbak, mint korábban bármikor. A test korszakát éljük: ráadásul a fetiszizált és az élve boncolt testét egyszerre.

Irodalomjegyzék

- Adès, Th. (2005): *Powder Her Face*. Digital Classics.
- Bloomenfeld, H. (1997): *Seasons in Hell. A Life of Rimbaud*. Albany Records, New York. (TROY 262/63)
- Csehy Zoltán (2013. 11. 30.): Dorian Gray arcképei. *Új Szó, Szalon*. 21.
- Csehy Zoltán (2014. 02. 01.): Paradicsom – újrátöltve. *Új Szó, Szalon*. 19.
- Dove, J. (2008): *Sirensong*. Chandos, Colchester, Essex. (CHAN 10472)
- Droitcour, B. (é. n.): *Straight Men Can Be Bent*. Lásd: <http://thenewinquiry.com/features/straight-men-can-be-bent/>
- Farkas Zoltán (2014): Szerelemről és ugyanazon démonokról. *Muzsika*, 57. 3. sz. 18–21.
- Fellner, S. (2013): A meztelen férfi – egy tabu. In: uő: *A meztelen férfi. Tanulmányok*. Budapest, Linz, Ludwig Múzeum – LENTOS Kunstmuseum – Verlag für moderne Kunst, Budapest–Linz–Nürnberg. 11–24.
- Levine, R. (é. n.): *Vivaldi: Ercole su l' Termodonte DVD*. <http://www.classicstoday.com/review/review-13961/#sthash.fSNAnJUL.dpuf>
- Nyman, M. (2002): *Facing Goya*. Warner Classics.
- Rautavaara, E. (2002): *Aleksis Kivi*. Ondine, Helsinki. (ODE 1000-2D)
- Rimbaud, A. (1981): *Versei*. Madách, Bratislava. 228–231.
- Self, W. (2011): *Dorian*. Európa, Budapest.
- Sontag, S. (1972): A campról. In: uő.: *A pusztulás képei*. Európa, Budapest. 277–299.
- Turnage, M.-A. (2011): *Anna Nicole*. Opus Arte. (OA 1054)
- Vajda Gergely (2012): *Barbie Blue*. BMC, Budapest. (202).
- van der Aa, M. (2011): *One*. Disquite Media. (DQM 03).
- Vivaldi, A. (2007): *Ercole su l' Termodonte*. Dynamic, Genova.
- White, E. W. (1978): *Benjamin Britten élete és operái*. Zeneműkiadó, Budapest.

Jegyzetek

¹ Az itt szereplő idézetek az *Operahumor* című blog szövegei közül valók: <http://operahumor.blog.hu/>

² Az opera dvd-n is hozzáférhető (*Vivaldi*, 2007).

³ A New York City Opera ezzel a szlogennel reklámozta 2013-as előadását.